文 学 研 究

李贺部分七古中的“断片”现象及其内在脉理

葛晓音

(北京大学 中文系,北京 100871)

摘　要: 李贺部分古诗特别是七古中存在的“断片”现象往往导致注家的无解或歧解,这种现象并非如古今诗论家所谓因锦囊中碎句的凑合所致,而是出于诗人自觉的创作意图。仔细寻绎这部分七古中内藏的意脉,可以发现其中内在的理路大致有三类:一是因典故意象的重组或融化成情景而隐蔽的脉理;二是在意象大幅度跳跃中暗藏的思路转折;三是在密集细节时断时续的堆砌中暗示的情思。这三种理路是李贺对七古跳跃跨度的探底,其意义在于部分打破了古诗和律诗在基本表现方式上的界限,从某些角度拓展了七古的表现空间,并以富有暗示性和跳跃性的意象组合技巧丰富了晚唐诗词的艺术。

关键词: 李贺;七古;断片现象;内在脉理;跳跃跨度

中图分类号: I 207.2　　**文献标识码:** A　　**文章编号:** 1000-5919(2022)06-0092-13

从 20 世纪后半叶以来,李贺诗歌一直受到学界的特别关注,讨论集中在李贺的生命意识、精神状态、病态心理,及其艺术表现的风格、语言、设色、用辞、意象等方面。仅极少数学者在研究李贺诗歌的结构艺术时,涉及其“章法跳跃”“意脉内藏”①“意脉跳脱化”②的特点,惜未充分展开。程千帆先生曾指出,李贺在“艺术上过于敏锐的跳跃,想象常常超过一般人理解的程度”,有时会“使人更不懂”或者“跳不过去”③。这样的跳跃固然可以从章法结构去看,但主要体现为他处理意象和句脉之关系的创新性。多数诗歌处理得成功,能做到思维脉络清晰,并不因意象跳跃的变化无端而影响其句意的顺畅。而部分使人“跳不过去”的古诗则确实存在看似“杂碎”和“断片”的现象,导致注家对诗意的理解莫衷一是。这一现象关系到如何认识李贺的诗歌追求和创作用心,有必要展开深入讨论。

在古代诗论对李贺诗歌的评价中,批评其“碎”的论者并不多。最早是刘辰翁在宋吴正子笺注本的《秦王饮酒》诗后评其“杂碎”④。后来李东阳说:“通篇读之,有山节藻棁而无梁栋,知其非大道也。”⑤山节为刻成山形的斗拱,藻棁是画有藻文的梁上短柱,也是比喻李长吉诗徒有华丽的句子词藻而缺乏骨干。许学夷认为李贺乐府“七言尤难”,“难者读之十不得四五,易者,十不得七八”,因“其诗虽有佳句,而气多不贯”,“诡幻多昧于理”,根源就在于李贺外出得句便投入锦囊的创作方式,“盖出于凑合而非出于自得也”⑥。也就是说李贺诗是片断佳句凑合而成,缺乏气脉贯注其中,这也是他对杜牧所说贺诗“理不及骚”的一种理解。即“理”不仅仅指骚诗中“言及君臣理乱”⑦,也包括

收稿日期: 2022-02-23

作者简介: 葛晓音,女,上海市人,北京大学中文系教授。

① 魏祖钦:《李贺诗歌的结构艺术》,《河南教育学报》2003 年第 3 期,第 34—37 页。

② 陈伯海:《温李新声与词体艺术之先导——唐诗意象艺术转型之另面观》,《江海月刊》2014 年第 1 期,第 25—36 页。

③ 张伯伟编:《程千帆〈古诗讲录〉》,北京:人民文学出版社 2020 年版,第 160 页。

④ 吴正子笺、刘辰翁评点:《笺注评点李长吉歌诗》,明刻本。

⑤ 李东阳:《麓堂诗话》,《历代诗话续编》(下),北京:中华书局 1983 年版,第 1381 页。

⑥ 《诗源辨体》卷二六,周维德集校:《全明诗话》第四册,济南:齐鲁书社 2005 年版,第 3331 页。

⑦ 《李贺诗序》,杜牧:《樊川文集》,上海:上海古籍出版社 1978 年版,第 149 页。

诗中的思理脉络。

当代学者中注意到李贺诗歌中“密集的断片”①现象的是美国学者宇文所安。他认为“唐代诗歌倾向于并置结构,每一行都是独立的谓语,但是读者的期待往往很容易将那些碎片融成一个统一的整体,这种一致性就是‘理’”。“李贺诗歌的并置结构更为极端:行与行之间的意思跨度更大,从而创造出语言破碎而只有部分一致的效果。他的诗中还经常缺少假设的主体,无论是历史的诗人还是传统的人物,使读者难以将那些意象理解为各种感知、情绪及思想的统一意识。李贺诗歌有时具有一种梦幻似的效果,这种破碎意象的部分融合显然是李贺吸引人的一个原因。”②他也将形成这种现象的原因归结为“李贺晚上从囊里倒出诗行并缀联成一首诗的故事,是其激进并置法的背景”③。宇文先生以“碎片”或“断片”来形容李贺部分诗句意象密集而不易见出其内在脉理的现象,并称之为“激进”的“并置结构”,这样的表述方式形象地说出了古人诗话和评点中没说清的印象,又从语法结构上对这一现象做了初步的说明。他还从晚唐各家诗人模仿李贺的例诗中看到了“断片”现象对后代诗歌的不同影响,这一研究视角是值得重视的。

本文拟在前人论述基础上进一步探讨的问题是:李贺古诗造成“密集断片”的现象究竟是由锦囊中散碎的断片“凑合”而成,还是他为创新而刻意追求的一种表现方式? 若将这部分诗歌与他那些意脉清晰的诗歌相比较,可以看出,李贺并非不能驾驭诗句之间大跨度的跳跃,即使是《秦王饮酒》这样“杂碎”的典型作品,虽然意象看来“分离断续”④,但彼此之间的联系仍然合乎逻辑,能构成夜宴场景的一致性。因而笔者更倾向于认为李贺写出许多华丽而断续的诗句,不是因为拼凑锦囊中的碎片,而是出于自觉的创作意图。事实上只要仔细寻绎他这部分诗歌中内藏的意脉,就不难发现连接这些密集断片的理路大致有三类,而且大多集中在七言古诗中。由于七古历来要求明白顺畅、气脉连贯,分析其“断片”的原因和得失,对于探索李贺在表现上求新求深的用心或许更有意义。

一、典故融合中隐蔽的意脉

李贺一些诗句的“分离断续”现象,与他使用典故的技巧创新有关。在某些传统的吟咏题目或者咏物诗里,李贺常常摘取典故中的意象重新组合甚至融化成具体的情景,使意象的接续之间较难看出彼此的联系,因而增加了内在脉理的隐蔽性。

化典为景并非李贺的新创,早见于阮籍的《咏怀》诗。他常常将某些常见典故化为一个场景,借以比兴。如“二妃游江滨”在郑交甫于江汉之滨遇见江妃二女的故事中取其相遇赠佩的一段情节,抒发金石之交一旦离绝的感伤。有些诗还组合多种典故,如“湛湛长江水”将《楚辞·招魂》中的意境与《高唐赋》故事以及《战国策·楚策》中庄辛以蜻蛉、黄雀谏楚襄王之事组合成一首诗。由于典故之间的联系和指向不甚分明,难免导致阮诗“厥旨渊放,归趣难求”的特点。

李贺化典为景及组合典故的手法与阮籍有类似之处,他也常常将典故转化成与题旨相关的意象或场景。但阮籍组合多个不同典故时,多是根据典故原始的意义连接以寄托寓意;李贺则往往会由典故本身产生联想,再通过想象将各种典故融合成全新的情景,有时从字面上骤然看不出典故的原始出处,这

---

① 宇文所安:《晚唐:九世纪中叶的中国诗歌(827—860)》,贾晋华、钱彦译,北京:生活·读书·新知三联书店 2011 年版,第 179 页。

② 宇文所安:《晚唐:九世纪中叶的中国诗歌(827—860)》,第 164—165 页。

③ 宇文所安:《晚唐:九世纪中叶的中国诗歌(827—860)》,第 175 页。

④ 宇文所安认为这首诗“辉煌的诗句分离断续,有效地体现了秦始皇欲控制宇宙和时间的梦幻、酒醉和疯狂的状态”,《晚唐:九世纪中叶的中国诗歌(827—860)》,第 173 页。

就造成注家的无解或者歧解,使意脉也变得隐晦难寻。例如《湘妃》①:

> 筠竹千年老不死,长伴秦娥盖湘水。蛮娘吟弄满寒空,九山静绿泪花红。离鸾别凤烟梧中,巫云蜀雨遥相通。幽愁秋气上青枫,凉夜波间吟古龙。

首四句描写千年古竹绵延成林,长伴二妃覆盖着湘水。当地村女用湘竹制笛吹出的曲调响遍寒空②,九嶷的草木在笛声中静默,连满山红花都闪烁着泪花。这几句在湘江上笛声悠扬的意境中化入湘妃哭舜、泪洒湘竹的故事,通过笛曲将湘竹和九嶷山联系起来是湘妃故事的题中之义。后半首转为离鸾别凤和巫云蜀雨,又结以青枫、古龙的意象,却似乎溢出湘妃故事的范围,很难看出前后意脉的联系。因而各家注本大多无解,惟曾益认为"离鸾别凤"形容湘竹,湘江云雨与巫、蜀相通,"青枫"写愁怨之气上薄青枫之间,"古龙"是说唯有龙吟为古昔之所遗③。王琦认为"离鸾别凤"指舜和二妃,借巫山神女之说,写双方不能常常会合,古龙指"凉夜永而蛟龙吟啸"④。二说都只是接近诗意,未能说透诗人用心。只有董伯音看出"此咏湘笛也"⑤,但未作解说。其实此诗后半首的写景都从湘竹和笛曲的典故化出。《尚书·益稷》说:"箫韶九成,凤凰来仪。"⑥这是凤凰和音乐的关系。郑氏笺《诗经·大雅·卷阿》:"凤凰之性,非梧桐不栖,非竹实不食。"⑦这是凤凰与竹的关系。前人又常常用凤形容竹,如武三思:"凤竹初垂箨,龟河未吐莲。"⑧笛子也常称"凤管",如鲍照:"倾听凤管宾,缅望钓龙子。"⑨所以"离鸾"两句意为湘江上凤管吹出的离别悲音与巫蜀云雨遥遥相通,正是孟郊《楚竹吟》中"昔为潇湘引,曾动潇湘云。一叫凤改听"⑩的意境。同时,以龙形容竹子,也常见于前人诗,如李贺之前有陈张正见《赋得阶前嫩竹》:"欲知抱节成龙处,当于山路葛陂中。"⑪李峤《竹》:"白花摇凤影,青节动龙文。"⑫李贺之后有裴说《春日山中竹》:"数竿苍翠拟龙形。"⑬又有以龙吟喻笛音者,如梁刘孝先《咏竹诗》:"谁人制长笛,当为吐龙吟。"⑭《李贺外集》中的《龙夜吟》写的就是"高楼夜静吹横竹"⑮的情景。因而结尾"吟古龙"即指竹笛声。但后半首没有直接使用前人典故字面和成句,而是综合这些典故中以凤鸾、龙吟比拟竹子和笛音的意思,刻意营造出笛曲在湘江上回荡的优美意境:湘笛声仿佛凤鸾离别的悲鸣,从苍梧远远传到巫

---

① 王琦:《李贺诗歌集注》(上海:上海古籍出版社 1977 年版,第 84—85 页),第二句中"秦娥"叶葱奇据旧本改为"神娥"。

② 王琦、叶葱奇等解"吟弄"为吟唱、讴歌;但"吟"有"吹奏"义,"弄"有"曲调"义。李白《凤凰曲》"嬴女吹玉箫,吟弄天上春",即指吹出的曲子。

③ 曾益:《昌谷集》卷一注《湘妃》:"全篇咏竹,全篇是咏湘妃。"吴启明编:《李贺资料汇编》,北京:中华书局 1994 年版,第 149 页。

④ 王琦:《李贺诗歌集注》,第 85 页。

⑤ 董伯音:《协律钩玄》,吴启明编《李贺资料汇编》,第 316 页。

⑥ 阮元校刻:《十三经注疏》,北京:中华书局 1980 年版,第 144 页。

⑦ 《毛诗正义·大雅·卷阿》"凤凰鸣矣,于彼高岗。梧桐生矣,于彼朝阳"句郑氏笺。阮元校刻:《十三经注疏》,第 547 页。

⑧ 武三思:《奉和过梁王宅即目应制》,《全唐诗》卷八〇,北京:中华书局 1960 年版,第 866 页。

⑨ 鲍照:《登庐山望石门》,钱仲联:《鲍参军集注》,上海:上海古籍出版社 1980 年版,第 265 页。

⑩ 孟郊:《楚竹吟酬卢虔端公见和湘弦怨》,华忱之、喻学才:《孟郊诗集校注》,北京:人民文学出版社 1995 年版,第 23 页。

⑪ 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗》陈诗卷三,北京:中华书局 1983 年版,第 2499 页。

⑫ 李峤:《竹》,《全唐诗》卷六〇,第 715 页。

⑬ 裴说:《春日山中竹》,《全唐诗》卷七二〇,第 8269 页。

⑭ 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗》梁诗卷二六,第 2066 页。

⑮ 王琦:《李贺诗歌集注》,第 354 页。

云蜀雨之间,带着秋怨幽愁飘荡在青枫林上①,又似应和着凉夜波间古龙的长吟。这样理解就与前半首中的意脉顺畅地连接起来了。诗人之所以要将简单的寓意写得如此隐晦断续,无非因为与湘妃故事有关的竹子和乐曲是一个古老的熟题,此诗将多个典故融化成一幅笛曲中的湘江秋景,便使诗意更加新颖含蓄。

《帝子歌》②与《湘妃》的构思有类似之处:

> 洞庭帝子一千里,凉风雁啼天在水。九节菖蒲石上死,湘神弹琴迎帝子。山头老桂吹古香,雌龙怨吟寒水光。沙浦走鱼白石郎,闲取真珠掷龙堂。

此诗之意,诸家也有歧解,王琦认为是写帝子不肯前来的寂寥,黎简认为是始写怅望帝子不见,后写帝子来而复去的景象③。董伯音、姚文燮则认为是有感于时事④。这些分歧都与各句间脉理不显有关。笔者以为此诗虽本于《楚辞 · 九歌 · 湘夫人》“帝子降兮北渚”之句,但实际上是化合楚辞和乐府中相关典故,描写湘灵鼓瑟的乐曲意境⑤。首二句展开湘神弹琴的背景:千里洞庭,天水相映;秋风渺渺,大雁悲啼。中间四句以菖蒲已老、古桂飘香的秋色与湘神弹琴、雌龙怨吟的情景交叉相对,渲染乐曲飘散到空中的寂寥萧瑟。上文已经指出,龙吟可喻笛音,此处又借以形容琴声之悲凉犹如湘笛之怨吟。末二句写琴声的优美引得游鱼纷纷出来倾听⑥,清脆的乐音在江面上的回响又如白石郎走过沙浦,闲散地将珍珠掷进龙堂所发出的回音。其中“九节菖蒲”是不老药⑦,老死的九节菖蒲和山头桂树的古香都为湘灵传说增添了古老而神秘的色彩。末二句上句化用清商曲辞“神弦歌”的《白石郎曲》:“白石郎,临江居,前导江伯后从鱼。”⑧而下句的“龙堂”又与河伯有关,《楚辞 · 九歌 · 河伯》:“鱼鳞屋兮龙堂。”⑨王逸注此句:“言河伯所居,以鱼鳞盖屋,堂木画蛟龙之文。”⑩或许是《白石郎曲》使诗人由“前导江伯”联想到“河伯”的龙堂,于是用“闲取真珠掷龙堂”的想象将两个本来不相干的典故组合起来。白石郎“闲取”和“掷”的动作中透露出无聊闲戏的意味,既无迎神不来的惆怅⑪,又无送神归去的敬意,只有理解为形容湘神弹琴的乐声如真珠掷落龙堂的声响,才符合句意。这首诗在吸取中唐人写“湘灵鼓瑟”常用的帝子、游鱼等典故意象的基础上,又将相近典故组接起来,发挥想象,融化成与洞庭江水有关的景象,末句形容乐声又别有新创。因而容易使人误解为表现迎神送神的场景。

也有的诗歌粗看明白易懂,但因其中典故的使用含义不明,导致因无解而局部断片。如《牡丹种

---

① 青枫为湘江实景,前人诗中“青枫江”指浏水,在长沙与湘江汇合。同时也是用典,《楚辞 · 招魂》:“湛湛江水兮上有枫。”

② 王琦:《李贺诗歌集注》,第 75 页。

③ 黎简:《黎二樵批点黄陶庵评本李长吉集》卷一,李启明编:《李贺资料汇编》,第 361 页。

④ 董伯音认为是伤皇子,姚文燮认为因庄宪皇太后死而讽宪宗采仙药求长生。均失于穿凿。

⑤ 盛唐人《湘灵鼓瑟》诗多用“帝子鸣金瑟”(庄若讷)、“时遥帝子灵”(陈季)、“常闻帝子灵”(钱起)等帝子的意象。

⑥ “沙浦走鱼”意即庄若讷《湘灵鼓瑟》中“出没游鱼听”、魏璀《湘灵鼓瑟》中“游鱼思绕萍”的意思。均见《全唐诗》第五册,第 2133 页。

⑦ 王琦引古诗:“石上生菖蒲,一寸八九节。仙人劝我餐,令我好颜色。”《李贺诗歌集注》,第 75 页。

⑧ 郭茂倩:《乐府诗集》,北京:中华书局 1979 年版,第 683 页。

⑨ 朱熹:《楚辞集注》,上海:上海古籍出版社 1979 年版,第 43 页。

⑩ 王琦:《李贺诗歌集注》,第 76 页。

⑪ 王琦认为,末二句指“尊贵之神不来,纷纷奔走者,惟小水之神而已。‘闲取真珠掷龙堂’,犹楚词‘捐余玦兮江中,遗余佩兮澧浦’之意。明己之珍宝不敢爱惜,以求神之昭鉴,庶几其陟降于庭也。”(《李贺诗歌集注》,第 76 页)但“闲取真珠”及“掷”的动作均有漫不经心甚至闲戏无聊之意,不同于捐玦遗佩应有的虔诚和多情。而且这样理解,白石郎和龙堂都没有了着落。

曲》①:

莲枝未长秦蘅老,走马驮金斸春草。水灌香泥却月盆,一夜绿房迎白晓。美人醉语园中烟,晚花已散蝶又阑。梁王老去罗衣在,拂袖风吹蜀国弦。归霞帔拖蜀帐昏,嫣红落粉罢承恩。檀郎谢女眠何处? 楼台月明燕夜语。

曾益解此诗意,从头到尾都是咏花②,姚文燮解"'美人'六句,追怅谢落也","结句似言花谢后,赏花之人俱散"。王琦按字面解为全诗写移种之后,园内宴饮赏花到夜阑散席的过程。方世举认为"起段言初买及花开,中段言赏会易过,豪家亦衰;末段言歌妓色衰,亦复无味"③。此诗如按以上诸解,除了"梁王""二句旧注皆无解"④以外,字面脉络大致是清晰的,但似非诗人真正的意脉所在。此诗看似以歌咏赏花美人为明线,映带牡丹从移种到衰败的全过程,实际自始至终突出牡丹品种的矜贵。首四句先渲染牡丹种的贵重和移植时培泥灌水的精心,凸显其一夜过后便迎晓开放的姿态。但以下只用一句写其盛期,就迅速过渡到花谢:美人在园烟中醉语,是形容牡丹嫣红的花色和如能解语的风韵;而晚花已散,粉蝶阑珊,既是写牡丹盛开之后花瓣松散将要凋谢之状,又兼顾赏花美人醉后将散之意。至"罗衣""拂袖"以后,牡丹已是从花老叶茂到花瓣离披了。因而"梁王"两句从中间宕开一笔,颇为费解。从字面看,这里用梁王吹台故事借指贵家赏花之宴乐⑤,"罗衣"指擅长歌舞的女妓。"蜀国弦"指乐府曲名,或蜀桐所制琴瑟及其奏出的音乐⑥。无论何指,和"梁王"之典相组合,都与牡丹似不搭界。姚佺解释上句是说花虽谢而种仍在,应有所悟但未说清⑦。笔者以为这两句与前两句一样是以赏花情景双关花叶情状,借梁王和罗衣的主从关系暗示花虽老去而植株犹在,以罗衣拂袖的舞姿形容枝叶在弦乐声中随风摇曳,而"梁王"的字面亦可烘托牡丹花的华贵仪态⑧。这就与下句以形容美人归去的"归霞帔拖蜀帐昏"双关花谢后其种仍有蜀帐遮荫的意思相连贯,突出了贵种牡丹盛花期虽短却能得精心养护的际遇。联系牡丹原为野生,到唐代武后移植上苑后才骤然贵盛的命运来看,其言外之意颇可寻味⑨。

---

① 王琦:《李贺诗歌集注》,第 210 页。

② 王琦:《李贺资料汇编》,第 175 页。

③ 王琦:《李贺诗歌集注》,第 527 页。

④ 王琦:《李贺诗歌集注》,第 211 页注四。

⑤ 王琦认为梁、王当是二妓之姓,罗衣亦是妓女之名,皆善于歌吹者,出于臆测。梁王典故唐诗多用,一指西汉梁孝王吹台,一指其所修梁园。吹台又称繁台、范台,在今河南开封市东南,相传为春秋时师旷吹乐之台,后因梁孝王刘武增筑,常歌吹于此,故亦称吹台。除了咏史以外,唐人也常用梁王典恭维宗室、卿相乃至方镇宴乐娱宾之事。李贺诗中用梁王典凡三见,均指梁孝王刘武。

⑥ 《蜀国弦》在李贺诗集中凡三见,按《乐府古题要解》,《蜀国弦》为乐府曲名。李贺《听颖师弹琴歌》中有"蜀国弦中双凤语",则指用蜀桐所制琴瑟奏出的音乐,与"吴丝蜀桐"(《李凭箜篌引》)意近。

⑦ 此处承许佩铃同学提醒,谓:"《昌谷集句解定本》虽未言梁王作何解,却特别扣住题目为《牡丹种曲》,所以认为'梁王老去罗衣在'是说花虽谢而种仍在,'拂袖风吹蜀国弦'是说'有种在,可以任花之落而任蜀弦之弹','归抱霞佩蜀帐昏','昏字应晓字,前开则花晓,此藏帐中则种昏也',说诗不甚明了,但特别注意到诗非咏牡丹乃是咏牡丹种,似乎值得注意。"特此致谢。

⑧ 王建《闲说》诗谓"王侯家为牡丹贫",可见当时王侯养牡丹已成风气。李商隐《牡丹诗》前四句"锦帏初卷卫夫人,绣被犹堆越鄂君。垂手乱翻雕玉佩,折腰争舞郁金裙",即分别用卫灵公夫人和楚王母弟的典故形容花朵的仪态华贵,以舞者姿态形容枝叶摇曳,当受李贺影响,只是比李贺说得明白。

⑨ 牡丹原为野生,至唐代武则天后始盛。与李贺同时代的元和进士舒元舆《牡丹赋》说牡丹"盖遁乎深山,自幽而芳",因遇天后移植上苑而贵盛,并感叹"何前作寂寞而不闻,今则昌然而大来,曷草木之命亦有时而塞,亦有时而开。吾欲问汝,曷为而生哉?"(祝穆、富大用、祝渊:《古今事文类聚》,上海:上海古籍出版社 1992 年版,第 469 页)以深山野牡丹的寂寞与上苑牡丹的宠贵对比,感慨草木命运亦有通塞。李贺此诗强调贵种牡丹的际遇,似有同感。

因典故化成景物而造成断片的还有《野歌》①:

鸦翎羽箭山桑弓,仰天射落衔芦鸿,麻衣黑肥冲北风。带酒日晚歌田中,男儿屈穷心不穷,枯荣不等嗔天公。寒风又变为春柳,条条看即烟濛濛。

此诗因“麻衣黑肥冲北风”句意不明而造成歧解,与下句“带酒日晚歌田中”无法衔接。王琦谓:“唐时举子皆着麻衣,盖苎葛之类。黑肥,垢腻状也。旧注以麻衣黑肥为雁翎黑白相杂之比,或以为指射雁人,皆误。”②姚文燮则认为指“男儿操强弓疾矢,能射雁饮羽,故雁南来正遇其醉歌田中。”③但麻衣黑肥的形象与“男儿”(李贺自指)相差太远。姚说也很勉强。笔者认为鸿雁除脖颈为黑白相间以外,周身毛羽为浅灰褐色,头顶到后颈暗棕褐色,与麻衣之色最为相似。而“黑肥”则指北飞的大雁身体肥重,崔豹《古今注》卷中《鸟兽》:“雁,自河北渡江南,瘦瘠能高飞,不畏缯缴。江南沃饶,每至河北,体肥不能高飞,恐为虞人所获,尝衔长芦可数寸,以防缯缴。”④张华《鹪鹩赋》说“彼晨凫与归雁”,“徒衔芦以避缴,终为戮于此世”⑤,所写的就是被射落的“衔芦鸿”,可见“麻衣”句是描写由南向北体肥不能高飞的大雁被弓箭惊飞的生动情状,既合典,又富于想象,正与上句“射落衔芦鸿”意脉相连。首三句将上述典故融合,其含义可借唐昭宗时陆希声《鸿盘》中“如今天路多矰缴,纵使衔芦去也难”⑥两句得到解释。因而此诗首三句为一行,应连读,所写衔芦鸿被弓箭射落及惊飞雁群的情景,或许是诗人日晚在野田中亲见,也可能只是典故所化,主要是以天路凶险的一个场景起兴,引起后三句“男儿屈穷”以及“枯荣不等嗔天公”的感叹。末二句转为春柳即将在寒风中变绿,时令与大雁北飞的季节相合,也隐含着枯者转荣的希望。南朝唐代七言诗句句韵常有三句一转和两句一转并存于同一首诗里的体式,此诗也是一样,只有将前六句断为三句一行,才能理解李贺起兴和用典的深意,全诗句脉也自然顺畅。

从以上诗例可见,由于李贺将典故化成具体的场景,或者借助想象将各种相关或不相干的典故加以融合,使典故内容转化为组成全诗情景的一句句形象的描写,虽然使诗意更加含蓄,但也因隐去了典故意象之间的意脉,增加了理解的难度,容易造成“断片”的现象。如果由此入手,深究其“断片”的原因,却又能更进一层看到李贺努力加大意象跳跃的幅度,意在化熟为生,转旧为新,这又未尝不是一种收获。

二、意象跳跃中的思路转折

如果说典故融化成场景容易使字面意义难解,导致脉理隐蔽难寻,那么李贺还有些古诗字面意思易懂,但全篇意脉仍然令人无法一目了然,这与其意象大幅度的跳跃中暗藏着思路的转折有关。

思路随意象跳跃而跌宕转折,是李白诗歌最突出的特点。最为典型的是《行路难》其一,诗人将姜太公在磻溪垂钓以及伊挚梦见乘舟经过日月之旁这两个典故中的地点化为相距遥远的“碧溪”和“日边”,与“黄河”“太行”形成四个地名之间的大幅度转换,思路随着失望和希望的情绪不断变化,在冰河、雪山、碧溪、日边之间跳跃,便使感情的巨大落差和反弹都统一在“行路难”的主题之中。但李白诗歌虽常有出人意料的变化和语断意连的飞跃转折,表现的主要是感情的变化,思路并不晦涩。李贺有些诗歌思路的转折往往在层意之间,每层意象似不相干,其中的承接关系很少用虚字表现,也几乎不考虑上下句之间语义的勾连呼应,很容易导致意随语断的跳跃。读者须通过每层意象之间的对比寻找其中的脉理,因而有时会遇到乍看怀疑文句有误的问题。

---

① 王琦:《李贺诗歌集注》,第 312 页。

② 王琦:《李贺诗歌集注》,第 312 页注二。

③ 王琦:《李贺诗歌集注》,第 478 页。

④ 崔豹:《古今注》,卷中“鸟兽六”,文渊阁四库全书本。

⑤ 《文选》卷一三,上海:上海古籍出版社 1986 年版,第 618 页。

⑥ 陆希声:《阳羡杂咏十九首·鸿盘》,《全唐诗》卷六八九,第 7915 页。

如《拂舞歌辞》①:

吴娥声绝天,空云闲徘徊。门外满车马,亦须生绿苔。樽有乌程酒,劝君千万寿。全胜汉武锦楼上,晓望晴寒饮花露。东方日不破,天光无老时。丹成作蛇乘白雾,千年重化玉井土。从蛇作土二千载,吴堤绿草年年在。背有八卦称神仙,邪鳞顽甲滑腥涎。

此诗大致四句一层,每层自成一个跌宕。首四句先写吴娥歌声响遏行云的欢乐景象,随即说纵使门外车马喧阗,此处也会生满绿苔,说明好景不常,转眼成空。次四句劝君畅饮美酒,胜过汉武饮玉屑和露以求仙,意为不能长生当及时行乐。前两层先说透人生短暂、求仙虚妄的道理,第三层反过来设想太阳不落,天光常在,炼丹成功能像腾蛇一样乘雾上天,但千年以后也终会化为土灰,则是借假设再推进一层。以上三层两次转折,加上各层的跌宕,虽然意象跳跃,思路曲折,但尚能看出意脉的递进线索。末四句王琦不明其"何乃晦涩至此,其间似有讹缺"②,认为应按《乐府诗集》本,将"千年重化玉井土,从蛇作土二千载"两句中的"土"改为"龟",末二句才有着落。方世举也认为"'土'作'龟'乃豁"③。其实最后六句是化用晋拂舞歌辞中《龟虽寿》句意,只不过将"神龟虽寿,犹有竟时"倒置于"腾蛇乘雾,终为土灰"两句之后,再作一层推想:即使炼丹成功变成腾蛇乘雾上天以后又会怎么样? 千年之后也会像龟一样变成玉井土④,这两句是互文见义。如作"千年重化玉井龟",腾蛇化为井龟没有依据,反而不通,亦不符"终为土灰"的原意,可见"土"字不误。末四句又是一层跌宕:变蛇化土两千年,春草也照常年年变绿。神龟即使可称神仙,但邪鳞顽甲,腥涎滑腻,终是浊物异类,又有何可羡之处? 这里将曹操诗原句前后颠倒,增加了腾蛇变为土灰之后,神龟犹在的假设,使末四句又形成一个递进,就比原诗说得更彻底。全诗只有前两层用"亦须""全胜"两个转折虚词,后两层不用虚词,意象对比之间连用两层假设,形成以退为进的句意,四层递进层层深入,便将天道永恒、求仙无用的意思说到题无剩义的程度。

又如《昆仑使者》⑤:

昆仑使者无消息,茂陵烟树生愁色。金盘玉露自淋漓,元气茫茫收不得。麒麟背上石文裂,虬龙鳞下红肢折。何处偏伤万国心? 中天夜久高明月。

这首诗虽是仄韵七古,但各行意象之间的跳跃近似七律。首句按旧注是说汉武帝派张骞出使河源,久无音讯,次句便转为茂陵烟树的一派愁容,两句之间的字面联系应是指武帝直到进了茂陵也没有等到昆仑使者的消息。但按历史事实,张骞两次出使,都回到了汉朝,而且去世也远早于汉武帝⑥。这句应是用汉武帝据张骞所言得知西南有身毒、大夏,派使者"四道并出",希望探索通往身毒之路,最终无果之事⑦。因而在上下句之间的表层联系以外,还有一层言外之意:武帝开疆拓土的伟业在短暂的一生中不可能完成。于是第三、四句又回过头来写武帝生前尽管能以金盘承接玉露,也收集不了茫茫元气,说明

---

① 王琦:《李贺诗歌集注》,第 257 页。

② 王琦:《李贺诗歌集注》,第 258 页。

③ 王琦:《李贺诗歌集注》,第 537 页。

④ 龟可在井中生活,《初学记》卷五"石第九"载"井龟"典,引"郭颁《魏晋世语》曰,长沙王乂封常山王,至国,掘井入地四丈,得白玉,玉下有大石,其上有灵龟,长二尺余。"(《初学记》第 108 页,北京:中华书局 1962 年版,第 108 页。)腾蛇化龟则不见文献记载。故"玉井"句指龟"犹有竟时",与上句"作蛇"互释蛇龟千年均"终成土灰"之意。

⑤ 王琦:《李贺诗歌集注》,第 355 页。此诗收在外集中,方世举认为"此乃真本,看它何等卓杰"。

⑥ 张骞第一次出使在公元前 139 年,在西域十三年,第二次出使在前 122 年,返回后,于前 114 年去世,汉武帝卒于前 87 年。

⑦ 《汉书》卷六一《张骞传》:"天子欣欣以骞言为然。乃令因蜀、犍为发间使,四道并出。"北京:中华书局 1962 年版,第 2690 页。

武帝即使借助仙药以延长生命,也是枉然。这就使前两行之间自然形成脉理的转折。五六句再返回茂陵景象:石麒麟背上出现了裂纹,柱上所琢虬龙的肢足也已折断,足见连陵寝也经不住时光的消蚀。末二句没有明点最令万国伤心之处究竟是"何处",但可以意会是指颓败的茂陵。可见诗人的寓意不仅是暗讽汉武帝求仙徒劳,更是感叹其无论生前功业还是身后威名都无法与永恒的自然相抗衡。此诗每行句意都自成片断,不用任何转折或连接的虚词,须仔细琢磨各句意象转换的关系,才能发现其中也暗含着层层递进的脉理。

但也有即使在句中用转接虚词,因意象跳跃较大而思路仍然曲折的例子,如《公无出门》①:

> 天迷迷,地密密。熊虺食人魂,雪霜断人骨。嗾犬唁唁相索索,舐掌遍宜佩兰客。帝遣乘轩灾自灭,玉星点剑黄金軛。我虽跨马不得还,历阳湖波大如山。毒虬相视振金环,狻猊猰貐吐馋涎。鲍焦一世披草眠,颜回廿九鬓毛斑。颜回非血衰,鲍焦不违天。天畏遭啣啮,所以致之然。分明犹惧公不信,公看呵壁书问天。

首六句融合《楚辞·招魂》《九辩》《左传》中关于"雄虺九首""猛犬唁唁""嗾夫獒焉"等典故,勾勒出熊虺恶犬充斥于天地间,专害修洁之士的鬼蜮世界。然后忽然转到"帝遣"两句,无论是意象还是语义都无法连贯,因而招致不少歧解。徐渭认为"言一死则灾自灭矣,是天厚之,故令其死也",曾益之解近似②。如按此解,这两句只是强调如此恐怖世道,唯有升天方能解脱之意。以下忽又接"我虽跨马不得还",更连不上。王琦认为这四句"言我虽跨马出门""尚在善地""闻他险阻之处,多有害人恶物"③。但从句意看,这四句只是对首六句的递进,如无"帝遣乘轩"两句,连接似更顺畅。只有联系"鲍焦"以下诸句,才能看出李贺在两层之间插入"帝遣乘轩"两句,其意不仅仅指人死才能消灾,其实还包含着更深一层含意:上帝只能送人上天免灾,对熊虺恶犬毫无办法,所以才造成自己出门便遇恶浪如山、毒龙猛兽环视的险恶环境,尤其猰貐专在君王无道时出来食人,更令人对天下无道的原因心生疑问。可见"帝遣"两句插得如此突兀,用意是在两层递进之间造成一个停顿,不但使意思推进一层,也为后半首中"天畏遭啣啮"句做好铺垫。以下说鲍焦和颜回并非因血衰或违天而穷困夭折,正与首六句中"舐掌遍宜佩兰客"相呼应,意为像颜、鲍这样的佩兰客真正的死因是天亦畏惧被猛兽噬咬,所以只能令他们以死消灾。这就点出前面插入"帝遣乘轩"两句的用意,是为了说明人间之所以如此险恶,都是因为天公的胆怯无能。结尾顺势再进一层,要以屈原呵壁问天来证明,言外之意便更清晰了。全诗思路三次转折,在意象的大幅跳跃中完成逻辑的推进。倘若不仔细思考其每层意象之间的关系,很难完全把握全诗脉络所在。

也有少数诗歌本来意脉平直,却因为用典取象的意思不明而导致意象跳跃,思路难寻。如《堂堂》④:

> 堂堂复堂堂,红脱梅灰香。十年粉蠹生画梁,饥虫不食摧碎黄。蕙花已老桃叶长,禁院悬帘隔御光。华清源中礜石汤,徘徊白凤随君王。

开头四句借乐府《堂堂》曲名,写堂上彩壁褪色,泥灰剥落。画梁长满粉蠹虫,饥虫不食蛀木屑,均从细处着眼,描绘梁柱墙壁毁坏的情景。后两句转为禁院帘外的暮春景象,以年年老去的春天反衬君颜隔绝、风光不再的现状。结尾着眼于华清池中的礜石温汤,由于"华清源"三字的特殊意义,前面的细节描写全都具备了暗示此处荒废已久的含义。但因末句"白凤"意象与前句难以衔接,又生歧解,姚文燮认

---

① 王琦:《李贺诗歌集注》,第280页。

② 王琦:《李贺诗歌集注》,第281页引"徐文长注"。曾益谓"乘轩灾灭,人至死而灾息"。(吴启明编:《李贺资料汇编》,第189页)姚文燮谓此诗伤韩愈"时晦遭噬","顷帝遣之乘轩,而群口自不能为害",失于穿凿。

③ 王琦:《李贺诗歌集注》,第281页。此句字面意为虽有马骑而仍不得还,王琦解"尚在善地"无文本依据。

④ 王琦:《李贺诗歌集注》,第132页。

为末句比喻“倾宫妃嫔,固当徘徊白凤随侍君王”,意在“正当华清之冷落,而追忆明皇临幸之盛”①。王琦则认为白凤“疑是取神仙从卫,以喻当时侍从之臣”,“此诗当是有离宫久不行幸,渐见弊坏,长吉见之而作。结处见华清之地,尚有君王巡幸侍从络绎之盛,以反形此地之寂寞”②。“白凤”一典在唐人诗里有两种用法,大多用扬雄“梦吐白凤”的意思,称赞大臣文才出众;还有一部分唐诗和唐代故事则视白凤为仙人所骑,或凡人升天仙去时乘坐之仙鸟③。笔者认为这里结合了两种用意:白凤伴随君王徘徊,字面指君王已经仙去之意;然而又可令人联想到盛世才士也尽随玄宗而去,亦即杜甫《观曹将军画马图歌》中“君不见金粟堆前松柏里,龙媒去尽鸟呼风”之意。因此全诗主旨不仅是感叹华清宫自玄宗去世后的荒凉破败,也深藏着盛唐人尽其才的时代已一去不返的感喟。不过因末二句意象跳跃太大而导致的歧解,虽使全诗思路到最后变得难解,倒也可以启发读者产生更多的联想。

可见,李贺某些诗看似不理会章法④,其实力求在意象跳跃之中完成思路的转折变化,并使句意之间的断续隐藏更多的言外之意,形成内在的逻辑关系。以上诗例都包含有不同的递进层次,最后都能说到意思完足为止,确实使同样的主题表达得更加透辟。但是跳跃幅度大到多数读者都“跳不过去”的程度,又未免失于晦涩。

三、绮碎细节中暗示的情思

李贺还有部分专写闺情或宫怨的古诗,以华丽的辞藻描写闺房或深宫的陈设和女主人公的妆饰,均为细节的密集堆砌,因而形成比梁陈诗更为“绮碎”的风格。“绮碎”一词在杨炯的《王勃集序》中相对“宏博”而言⑤,指的是龙朔年间流行的以上官仪为代表的婉媚轻艳的文风,这种文风正是梁陈以来的文风在初唐的遗留。但梁陈诗的“绮碎”虽然不乏细节的描写和辞藻的堆砌,却并不存在句意断裂的现象,而是追求易读易懂的语调和流畅连贯的声情,其“碎”主要表现为“争构纤微,竞为雕刻”⑥,意象琐碎纤细,缺乏宏大的境界。

李贺的“绮碎”则是将梁陈诗的风格变成一种富有暗示性的表现方式,满篇绮词丽语之间,往往不交代其间的关联。室外景物与室内陈设和人物妆饰等细节描写杂置一处,句意时断时续,却暗示着某种希望读者意会的情思,从而自然形成其内在的脉理。如《洛姝真珠》⑦是被宇文所安称为“密集的断片”的代表作:

> 真珠小娘下青廓,洛苑香风飞绰绰。寒鬓斜钗玉燕光,高楼唱月敲悬珰。兰风桂露洒幽翠,红弦袅云咽深思。花袍白马不归来,浓蛾叠柳香唇醉。金鹅屏风蜀山梦,鸾裾凤带行烟重;八窗笼晃脸差移,日丝繁散曛罗洞。市南

① 王琦:《李贺诗歌集注》,第428页。

② 王琦:《李贺诗歌集注》,第133页。王琦、姚文燮皆据曾益引曹唐《小游仙诗》第十七首中“不知今夜游何处,侍从皆骑白凤凰”发挥,将白凤理解为帝王身边侍从,对“白凤”典未作深考。王说更泥。

③ 这一用法原始出处不明,但多见于与神仙道教有关的题材,且大多见于中晚唐。较早的如武后时期的路敬淳《大唐怀州河内县木涧魏夫人祠碑铭》中“神交妙有,想白凤之来仪;道契虚无,伫黄雀之为使”,写魏夫人升仙之事。后有乐朋龟《西川青羊宫碑铭》中写老子“东离魏阙,西度函关。乘青牛宛转之车,驾白凤逍遥之辇”。齐己《升天行》“身不沉,骨不重。驱青鸾,驾白凤。幢盖飘飘入冷空”,贯休《送杨秀才》“石桥亦是神仙住,白凤飞来又飞去。五云缥缈羽翼高,世人仰望心空劳”。眉娘《和卓英英理笙》:“他日丹霄骖白凤,何愁子晋不闻声。”均写驾白凤升天。可见“徘徊白凤”即“丹霄骖白凤”之意。

④ 黎简:《黎二樵批点黄陶庵评本李长吉集》卷一,吴启明编:《李贺资料汇编》,第357页。

⑤ 杨炯《王勃集序》说王勃使“积年绮碎,一朝清廓”“词林增峻,反诸宏博”。《全唐文》卷一九一,上海:上海古籍出版社影印本1990年版,第851页。

⑥ 杨炯:《王勃集序》。

⑦ 王琦:《李贺诗歌集注》,第80页。

曲陌无秋凉,楚腰卫鬓四时芳。玉喉窱窱排空光,牵云曳雪留陆郎。

全诗写一个洛阳美人月夜空房独守的寂寞,除了开头两句夸张其美若天人下凡以外,从月上高楼到日照闺房的全过程,都在互不连贯的细节描写中暗示:寒鬓上玉燕钗的反光,高楼月下敲着玉佩的歌唱,暗示秋夜的凄冷和闺中人的孤独。兰桂幽翠风清露冷,弦声袅袅如深思哽咽,又可想见其独自抚筝直到夜深的幽怨。花袍白马不归,柳眉紧蹙唇醉,点出其夜深候人的怨怅。倚着金鹅屏风所做的巫山梦,在行云中分外滞重的鸾裙凤带,则暗示其连襄王梦都难以寻觅。日光从窗罗细洞中透入,散成细丝在睡脸上晃漾,可见闺中人夜深难寐而天晓懒起的无聊。与此形成对照的是毫无秋凉之意的市南妓院,冶容艳态,四季芬芳,歌声排空,牵衣曳裙,使陆郎留恋不归。全诗只有“不归来”“留陆郎”两句说明游子的动态,而思妇的期盼、孤寂、忧郁均不着一字,仅凭发钗、悬珰、衣带等妆饰,室外兰风桂露、高楼秋月等景物,以及室内屏风绮窗等陈设的组合来暗示,而各句的意象又似各自独立,互不相关。与此诗表现类似的还有《宫娃歌》①:

蜡光高悬照纱空,花房夜捣红守宫。象口吹香毾㲪暖,七星挂城闻漏板。寒入罘罳殿影昏,彩鸾帘额著霜痕。啼蛄吊月钩栏下,屈膝铜铺锁阿甄。梦入家门上沙渚,天河落处长洲路。愿君光明如太阳,放妾骑鱼撇波去。

宫怨诗自西晋以来逐渐发展成常见题材,李贺以前唐人名作颇多,都以不露“怨”字为妙。此诗则是将怨意暗藏在宫殿夜景的细致描绘中:蜡烛的光芒从高悬的纱灯中透出,照着在花房中夜捣红守宫的宫女,象形香炉口中喷出的烟香薰着温暖的毛毯,北斗横斜,漏板声声,已到夜半。寒意悄然渗入户网,殿影昏暗,绣着彩鸾的帘额已有结霜的痕迹。秋月当空,只有蝼蛄在栏杆下哀鸣。前七句在细节的转换中暗示从入夜到夜深的时间过渡,以及宫内气息由香暖渐转为凄寒的过程,所以第八句只须点出“锁阿甄”,各种细节之间的联系便自然显现。结尾希望骑鱼撇波而去的想象,又因融化典故而引起歧解。吴正子、曾益、董伯音、黎简、叶葱奇诸家注本皆无解;王琦认为“或传写之讹”;姚文燮认为与元和八年夏大水,释放宫人有关;陈允吉先生认为由“阿甄”引出《洛神赋》中“凌波”的想象,但“骑鱼”二字却无着落。笔者认为此处是化用《列仙传》中“琴高乘鲤”的故事,战国时赵人琴高善鼓琴,有仙术,后乘赤鲤入水而去。岑参《阻戎泸间群盗》“愿得随琴高,骑鱼向云烟”②即用此典,李贺亦用此意。最后四句说宫娃梦入家门沙渚,唯有天河可通,所以说“天河落处长洲路”。而骑鱼撇波则是由天河产生的联想,只有像琴高那样骑鱼入河,才能获得自由。末四句的巧妙还在“天河落处”又双关宫娃入梦后银河渐落的外景,连“愿君光明如太阳”的祝愿也扣住朝日将升的黎明时分,与前八句细节描写中暗示的时光转换正相承接,从而完整地暗示了宫娃一夜到天亮由失望到绝望的心理转变。

又如《屏风曲》前四句:“蝶栖石竹银交关,水凝绿鸭琉璃钱。团回六曲抱膏兰,将鬟镜上掷金蝉。”乍读几乎不知这些琐细的描绘究为何意,细读后半首“沉香火暖茱萸烟,酒觥绾带新承欢。月风吹露屏外寒,城上乌啼楚女眠”③,方知是借咏屏风以写闺情。首二句刻画屏风之精美:屏上画着蝶栖石竹花的图案,各扇之间以银制铰链相连,饰有水绿色琉璃的钱纹。次二句写屏风内入夜情景:六曲屏风环抱着灯烛兰膏,解鬟卸妆时将金蝉掷上镜面。后四句明点“新承欢”,仍然是以炉内的沉香火、茱萸烟、双杯酒等床边物件烘托,结尾再以屏外风露和城头乌啼反衬屏中人熟睡的暖意。全诗各句之间的意象几无关联,须仔细琢磨每句细节所包含的情思,才能明白各句之间的意脉。

以室外景物和室内陈设的描写烘托闺怨的表现方式,最早见于西晋张协的《杂诗》其一,该诗中“房

① 王琦:《李贺诗歌集注》,第 129 页。

② 陈铁民、侯忠义:《岑参集校注》,上海:上海古籍出版社 2004 年版,第 425 页。

③ 王琦:《李贺诗歌集注》,第 121 页。

栊无行迹,庭草萋以绿。青苔依空墙,蜘蛛网四屋”①等句,选择屋外庭草青苔及房内蛛网遍布等细节表现秋天的萧索和思妇无情无绪的状态,当时可称首创。后来在梁陈诗歌特别是描写思妇的新体诗里,这种表现方式被普遍运用,诗人们也更倾心于寻找新的物象和细节,如庾信的《夜听捣衣》、薛道衡的《昔昔盐》等长诗中,即通过对思妇各种动作的美化及房内环境细节的观察,在细腻的模态写物中写出哀怨缠绵的柔情,“暗牖悬蛛网,空梁落燕泥”②两句之所以著名,正与薛道衡发现的这两个细节具有更新的表现力有关。此后唐代的宫怨闺情诗也有不少继续循此方向开拓表现角度,如李白的《玉阶怨》只选白露湿袜和隔帘望月两个前后相继的细节,便使宫人的哀怨浸透在玉阶白露、水晶珠帘和秋月构成的透明意境之中;刘方平《春怨》取纱窗落日和满地梨花烘托金屋中人的闺怨,构思也很新颖。但由于他们采用的律诗或绝句讲究含蓄简炼,一般只是选择最关键的几种物象,极少大量堆砌细节。

李贺在宫怨闺情诗里密集堆砌与情思相关的物象,不但将宫室闺房里的陈设拓展到纱灯、织毯、香炉、屏风、帘额、窗罗、床帐、茵褥等前人很少关注的方面,女子的妆饰也增加了玉钗、金蝉、悬珰、鸾裾凤带等更琐细的描绘,而且细微到灯纱透出的烛光,罘罳渗入的寒气,屏风上的琉璃钱纹,香炉冒出的烟香,帘额上的霜痕,窗纱细洞散出的日光,乃至于抛掷发钗的动作,这些描绘表现出李贺“求取情状”注重效果逼真的一贯特点③。由于各句意象自身的完整独立,而且李贺在诗里并置各种物件的细节,往往只是极力形容物件的形状、色彩,却很少交代物名,如“红弦”指代琴筝等乐器,“浓蛾叠柳”指代皱眉,“罗洞”指窗罗之细孔,“象口”指称象形香炉,“团回六曲”指屏风,“水凝绿鸭”形容琉璃钱的碧色等等,正如王琦注《染丝上春机》“彩线结茸背复叠”句所说:“详言其状,而隐晦其名,正长吉弄巧避熟处。”④物名隐匿在物象情状之中,本身又是一重暗示,这就更加剧了句意的绮碎及各句之间的断裂感。但因这类诗歌主题单纯,各种细节的暗示都指向怨情或艳情,即使偶有难解的典故或接不上的跳跃,也不影响整体的理解。可见李贺将传统闺怨诗中细节的暗示发展到绮碎的程度,不仅出于他个人对齐梁浓艳风格的爱好,也是对这类表现方式创变的一种尝试。事实上,这种暗示手法后来为李商隐、温庭筠进一步发展,便开出了婉约派词的一种基本表现方式。

四、七古跳跃跨度的探底

由李贺以上七古中内藏的意脉可以看出,这些诗歌产生断片现象,不是因为锦囊中散碎诗句的凑合所致,而是源于诗人处理句脉关系的创新意识。之所以断片,主要是句意之间跳跃的跨度太大。而七言古诗自形成以来,一向以“脉络紧遒,音调圆转”⑤为传统特色,对句意连贯顺畅的要求甚至超过五古,那么李贺为什么要违背传统,将七古写得如此断续晦涩呢?笔者以为除了求新求异以外,更重要的原因是通过对七古跳跃跨度的探底,摸索中短篇古诗在表现方式和表现功能上的拓展空间。

诗歌发展到李贺的时代,古诗和律诗在艺术表现上的基本差别已经充分显现,正如程千帆先生所说:“古诗铺陈终始,律诗要求浓缩。”⑥律诗的浓缩是为了更加含蓄凝练,在有限的篇制之内提供更大的联想空间。尤其大历时期,杜甫、刘长卿等诗人自觉探索了律诗的多种构句方式,他们的五律往往在语言表达上追求更大的跳跃性,可以拉大句联之间的跨度,在文字中间留出更多的想象空间。同样,七律也在他们手里加强了单句句意独立的特性,加大了句联之间的跳跃性,以及句脉转折的自由度;这些

① 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗》(上),北京:中华书局1983年版,第745页。
② 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗》(下),第2681页。
③ 葛晓音:《李贺“求取情状”的两条思路》,待刊。
④ 王琦:《李贺诗歌集注》,第305页注三。
⑤ 陈仅:《竹林答问》,《清诗话续编》第4册,上海:上海古籍出版社1983年版,第2235—2236页。
⑥ 张伯伟编:《程千帆〈古诗讲录〉》,第294页。

探索使律诗的句脉与古诗形成了鲜明的差别:古诗的句意以单行散句为主,连接要遵循散文式的语法逻辑,构成连贯顺叙的句调;而律句则可以通过对句的变化组合,在不一定符合散文语法的构句中断续转折,达到浓缩句意、拓展内涵的目的。

杨载曾经指出,“古诗要法”是“文脉贯通,意无断续”①,这是历代诗论的共识。早期七言在汉代只是应用文体,每句独立成行,各句句意互不连贯。因此七言在产生之初一直存在着各句之间分离断裂的现象。直到曹丕《燕歌行》出现,七言诗成为一种抒情诗体之后,才解决了七言句的“文脉贯通”问题,只是在汉魏两晋七言依然保持句句韵的情况下,仍然会有奇数句独立篇中。鲍照在确立了七言双句成行的意识之后,将句句韵变成隔句韵,此后形成了七言诗隔句韵和句句韵长期并存的局面。梁陈歌行的兴起,使七言的抒情结构极大扩张,并由上下相承互补的双句诗行进一步朝两句重复一意的方向发展,大量的重叠复沓句式造成了极尽铺陈的七言歌行大篇②。在句式上也进一步强化了偶句之间的一意贯穿。为了促进七言句意的勾连,鲍照已经在句头上增加了很多双音节的虚词,到陈隋初唐时期更讲究七言句后三字对偶的意贯,再加上顶针、排比、叠字、回文、复沓递进句式等各种字贯,更增强了累累如贯珠的流畅声情。盛唐七言不再依靠大量意义相近的虚词句头勾连句意,而是转为利用散句自身的直叙语气自然连贯。这种以散句精神贯穿全篇的特征发展到杜甫的七古中,便形成了进一步散句化的倾向。杜甫的七言歌诗虽然也有脉络跳跃变化的特点,却主要表现为抒情节奏的起落跌宕,并无句意之间的断续甚至割裂。韩愈以其对杜甫七古的理解,着重拓展“行”诗和无歌行题七古的叙述和议论功能,发展了全部以单行散句联缀成篇的结构。为此他强化了七古句意之间的联系,使诗行的承接更接近散文式的语法逻辑。

从杜甫和韩愈全篇单行散句的七古可以看出,这种体式本来不适宜句意之间的大幅度跳跃。李贺的七古多用乐府歌行题,也同样以全篇单行散句为主。但与韩愈加大句意承接密度的做法恰好相反,他所追求的是句意之间的疏离,这与他的七古多为抒情,很少用于叙述和议论有关。而且李贺在部分七古中将连接句脉的语词尽可能省略,几乎不用连接词和虚词,也不考虑上下句语气的照应。这样做的效果是更进一步强化了各单行散句的独立性,增加了句与句之间的跳跃跨度。而以上所论处理内在意脉的三种理路,就是他对七古跳跃跨度的探底。

其实在李贺之前,《箧中集》诗人和顾况也有少数五古或七古为求联想曲折而造成句意跨度太大的诗例③,可见希望通过跳跃打破古诗句意连贯承接的传统,早已是追求新奇的古诗创作者尝试过的一种路子。李贺的这种探底,显然也与他对各体诗歌的尝试和思考有关。李贺诗集中三言、四言、五言、杂言、七言都有,体式多样,乐府、古、律俱全。他也效仿过前人不同体调的七古,有的学汉代七言,如《苦篁调啸引》;有的学古鼙舞曲,如《章和二年中》;有的学李白,如《北中寒》;有的模仿韩愈,如《高轩过》等等,这些都为他探寻新的表现方式奠定了基础。从七古形成和发展的过程来看,无论是骈俪化还是散句化,为其铺陈终始的基本表现方式所限定,“文脉贯通,意无断续”似乎是一个不可变易的法则。但从律诗的发展过程来看,句意的断续转折又提供了拓展诗歌内涵的启示。于是想要利用早期七古曾经各句独立成行的特点,使之产生律诗般含蓄凝练的效果,便成为李贺探索的方向之一。从本文所举七古多为单行散句的八句体,而且大多采用乐府题或歌词性标题④,也可以探知这种用心。

---

① 杨载:《诗法家数》,《历代诗话》下册,北京:中华书局 1981 年版,第 731 页。

② 参见葛晓音:《中古七言体式的转型》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》2008 年第 2 期,第 75—84 页。

③ 参见葛晓音:《箧中集诗人和顾况的另类古调》,《清华大学学报(哲学社会科学版)》2018 年第 6 期,第 34—46 页。

④ 李贺诗集的七言古诗以八句体、十句体和十二句体为主,八句体七古共计 27 首(不计外集),其中乐府题或者有歌词性标题的占 20 首。

传统的乐府题或是歌行体的七古对于意脉连贯、声调流畅的要求比一般七古更高。八句体七古和七律同源于乐府,在隋及初唐的相当长时间内,二者一直同步而行,句式结构和风调声情也难免相互影响。部分初盛唐诗人为区分二者,着力于突出八句体七古的歌行风味。而杜甫则切断七律和歌行的亲缘关系,恢复早期七言单句成行、一句一意的特性,加大句行之间的跳跃性,使全诗的意脉隐藏在句、联的多种复杂的组合关系中,从而突出了七律独特的体式优势①。李贺较多采用乐府风味的八句体七古,对句意之间的跳跃跨度进行探底,或与杜甫七律的影响有关。本文所举《湘妃》《帝子歌》《野歌》《昆仑使者》《屏风曲》等八句体七古以及《堂堂》等五七言八句体确实改变了这种体式畅达浅易的传统风格,形成了含蓄深隐、而句调又截然不同于七律的新风貌。至于《洛姝真珠》《宫娃歌》《牡丹种曲》等歌行体的七古,以及《公无出门》《拂舞歌辞》这样的杂言乐府,虽然篇幅稍长,也同样因伏脉于意象跳跃之中而具有了耐人寻味的言外之意,与传统乐府或歌行体七古意脉的流畅贯通以及抒情的淋漓尽致迥然有别。

由此可见,李贺探索七古跳跃跨度的意义在于部分打破了古诗和律诗在基本表现方式上的界限,从某些角度拓展了七古的表现空间。尽管这种突破传统的做法容易导致晦涩难解,令后人难以效仿,但其富有暗示性和跳跃性的意象组合技巧,对后世少数天才诗人如李商隐、温庭筠的表现艺术仍有极大启发。

The Phenomenon of “Fragmentation” in Some of Li He’s *Qigu* Poems and its Internal Texture

Ge Xiaoyin

(*Department of Chinese Language and Literature*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: The phenomenon of “fragmentation” in some of Li He’s (李贺) ancient-style poems, especially in his *Qigu* poems (七古, ancient-style seven-character poem), has often led to incomprehension or disagreements among the exegetes. However, this phenomenon was not a patchwork of delicate poetic fragments according to both ancient and contemporary poetic critics, but it came from the poet’s self-conscious intention of creation. Through careful search and interpretation of the connotation contained in these *Qigu* poems, we may find that there are roughly three types of internal texture. First, the internal logic of these poems is invisible because their images and allusions have been reorganized or incorporated into poetic scenes. Second, turns of thought are hidden in image fluctuations by a wide margin. Third, emotions are implied in the intermittent combination of intensive details. In the three types above lay Li He’s exploration of the fluctuation span within *Qigu* poems. Li He’s attempt partly broke through the boundary between ancient-style poems and regulated poems in terms of their basic modes of expression, and expanded the expressive space of *Qigu* poems from certain angles. And his skill of image combination was both suggestive and saltatorial, which also enriched the art of poem and *Ci*-poem creation in the late Tang Dynasty.

Key words: Li He (李贺); *Qigu* poem (七古, ancient-style seven-character poem); phenomenon of fragmentation; internal texture; fluctuation span

(责任编辑　郑　园)

① 参见葛晓音:《论杜甫七律“变格”的原理和意义——从明诗论的七言律取向之争说起》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》2011 年第 6 期,第 5—19 页。